

## HAFIZADAN HAREKETE: GÖRÜNEN VE KAYDEDİLEN GERÇEKLIK\*

Murat İRİ\*\*

### From Memory to Movement: Realistic Impulse on 19<sup>th</sup> Century Art

This paper aims to describe the technological developments and modernist artistic directions in Western societies before the invention and exhibition of Lumiere's cinematography in 1895. Photography and kinoscope as technological developments, naturalism and impressionism as modernist artistic directions are important issues on cinema to take it as an art form. As can be read from the title, these developments and directions are basic moments which transform the realistic impulse of 19<sup>th</sup> century art from memory to movement.

.....

Lumiere'lerin 1895'te Paris'te yaptıkları ilk sinema gösteriminde insanlar, Bir Trenin Gara Girişi gibi, gündelik

\* Bu metnin özünü, 1999 yılında İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon Sinema Anabilim Dalı doktora programı kapsamındaki Sanatta Modernizm dersinde yapılan tartışmalar oluşturmaktadır.

\*\*Araş.Gör., İ.Ü. İletişim Fakültesi..

yaşamlarında sürekli deneyimledikleri o bildik anı izlerler. Tren izler kitleye doğru gelmektedir. İmge o denli büyük ve inandırıcıdır ki trenin perdeden çıkıp, gerçekten üzerilerine geleceğini sanan bazı insanlar oturdukları yerde kendilerini korumaya çalışırken, bazıları da korku içinde salonun arkalarına kaçırlar. Bu korkunun haklı bir nedeni vardır(1). Yaklaşık iki ay önce endüstriyel gelişimin tehlikelerini açığa çıkarır nitelikte geniş yankılar uyandıran bir tren kazası olmuş, bir kadın hayatını kaybetmiştir (Leyda, 1983: 407).

Endüstri devriminin en büyük sembolü olan demiryolu uzun süredir edebiyat, fotoğraf, ve resim sanatının ortak temasıdır. Hızla ilerleyen buharlı lokomotif "modern yaşamın paradigmatik bir imgesi" olmuştur (Levine, 1978: 445). Romantik bir enerji sembolü olarak kent yaşamını yansıtan "yol" teması, Monet, Dickens, ve Tolstoy'un yapıtlarında önemli bir yer tutar. Claude Monet, St. Lazare Garı'nın içine ve dışına yaptığı 10 resim ile gara girip çıkan trenlerin hareketini ve gücünü anlatır. Bu resimler, her günkü yaşamın gerçek bir sahnesinin izlenimidir. Tren istasyonu Monet'yi, bir buluşma ve ayrılma yeri olarak ilgilendirmez. Onu büyüleyen şey, cam tavandan girerek buhar bulutlarına dökülen ışığın etkisiyle, karışıklık içinden yüze çıkan lokomotiflerin ve vagonların biçimidir. Oysa ressamın görgü tanıklığının bir sonucu olan bu resimlerde rastlantısal hiçbir şey yoktur. Monet, döneminin herhangi bir manzaracısının bilinciyle tonları ve renkleri dengelemiştir (Gombrich, 1992: 411). Lumiere'ler ile ortak özelliği, ikisinin de mekanı yeniden düzenlemesidir. Ancak uzaysal gerçekliğe yaklaşımları çok farklıdır (Levine, 1978: 447). Monet, kameranın olanaklaştırdığı standart temsiliyet ile mücadele

etmemiştir. Bunun yerine mevsime ya da saate göre değişen ışık ve atmosfer varyasyonlarını resmeder. Öte yandan Lumiere'lerin tren ve tren garı filmleri ardışıklığın, ulaşımın ya da iletişimin sinematografik kaydından daha çok bir şeydir; bu aynı zamanda hem ulaşımı hem de hareketli resmi olanaklı kılan endüstriyel gücün dinamizminin bir mirasıdır. Lumiere filmlerinin seyircisi her ne kadar filme alınan resimsel gerçeklik ve öznelere örtüşse de, yeniden üretilen insan hareketi ve fiziksel dinamizm ile afallamıştır. Steve Neale'ın da belirttiği gibi "sinema gerçeğin bir yanılmasıdır. Ama bunun da ötesinde hareketin bir gösterisidir. Ve bazen, gerçekliği bile aşar" (1985: 50).

1895'te doğan sinema 20. yüzyılın sanat formu olacaktır. Lumiere'ler Fransız endüstrisine, bildik ve sıradan formlar ile deneysel, görsel, ve performans sanat ürünleri arasında belirgin bir rekabetin yaşandığı radikal bir oluşum sunmuştur. Örneğin 1895'te Fransız resminde Paul Cezanne'ın işlerinin tümünün sergisi önemli bir başarı ve skandal olarak görülmüştür. Bir yıl önce, Claude Debussy'nin *Prelude to the Afternoon of a Faun* adlı yapıtı müzik dünyasında skandal yaratır, çünkü iddialı ve sanat dünyasında o dönem sadece Cezanne'ın resimlerine itham edilen bir biçimsizliği vardır. Aralık 1895'te operasal görünümlüğe rağbet eden insanlar, Ernest Guiraud'nın düzenlediği ve Camille Saint-Saens'in bitirdiği *Fredegonde* adlı yeni eserin prömiyeri ya da Guiseppe Verdi'nin *Rigoletto*'su arasında tercih yapmak durumundadırlar. Edebiyatta 19. yüzyılın ortalarından itibaren romantizmden Gustave Flaubert'in gerçekçiliğine bir dönüşüm görülür. Bu dönüşümde sivrilen diğer isimler arasında Stendhal'ın, Victor Hugo'nun ve

Honore de Balzac'ın kurmacaları bulunmaktadır (2). Doğalcılığa yönelimin başını Emile Zola çeker. Şiirde Charles Baudelaire, Stephane Mallarme, Paul Verlaine, ve Arthur Rimbaud'nun yapıtları 20. yüzyıl edebiyatını derinden etkileyecektir.

1894'te Monet, Rouen katedrali çalışmalarını bitirir. Bu çalışmanın özelliği, ışığın prizmada kırılmasında olduğu gibi, ışığı renklerine ayırıştırıp titreşimlerini, akışkanlık etkilerini göstermesidir. Işığı kırarak yansıtmıştır. Lumiere'lerin de kullandığı budur. Sinematograf aleti ile gösterim sorununu çözmüş, böylece çoktan aynı anda Almanya, İngiltere, ve Fransa'nın diğer bölgelerinde ve ABD'de bulunmuş ve geliştirilmiş bu teknolojiyi kapitalize etmişlerdir. Başarıları görsel sanat tarihinde çok önemli bir aşamadır. Hareketin temsil edilmesinin potansiyeli genişletilmiştir. Önceden resim ve fotoğraf, hareketin sadece görsel bir hafızasını korumaktadır. Geçmişin görsel bir dengi olarak bu tek ve durağan imgeler, zaman ve mekandaki bir anı anımsatma işlevine sahipken, hareketli resim hem anı kaydediyor hem de hareketin kendisinin bir temsiliyeti, şimdiki zamanın görsel bir dengi oluyordu. Mekânı hareketlendiren ve geçici ardışıklığı kaydeden hareketli imgeler sadece insan görüşünün sürecini desteklemekle kalmıyor, aynı zamanda izleyicinin görünen dünya ile psikolojik ilişkisini dönüştürüyordu (Neale, 1977: 2).

Lumiere'lerin ilk hareketli resim yapımı ve gösterimindeki başarısı, gerçekliğin Batılı temsiliyetinde bazı deney ve buluşların bir basamağını oluşturmaktaydı. İzole bir şekilde çalışmadılar örneğin. Çıkış noktaları ekonomik, teknik, ve kültürel evrimin doğal bir sonucuydu. İlk ürünlerinde diğer kuramcılarının, mucitlerin, bilim

adamlarının, sanatçıların, ve şovmenlerin de belli etkileri vardı. Bu insanların deneyleri, buluşları ve başarıları, sinemayı kapsayan beş önemli alanda etkili oldu: **görüntünün devamlılığı, fotoğraf, dizi fotoğraf, sinematografi ve 19. yüzyıl sanatında gerçekçilik** (Bansam, 1992: 6). Böylece dönemin Fransa'sında, sanatçının özgürlüğünü yeni buluşlar yapacak yönde genişleten yaratıcı bir ortamın varlığından sözedilebilirdi. 19. yüzyılda Paris, 15. yüzyılda Floransa ve 17. yüzyılda Roma gibi sanatın merkezi haline gelmişti. Büyük ustalarla çalışmak isteyen ve Montmarte kahvelerinde hararetle sürdürülen tartışmalara katılmaya can atan gençlerin bütün dünyadan akıştığı, özellikle sanat üzerine yeni kuramların yavaş yavaş oluşmaya başladığı bir yer olmuştu (Gombrich, 1992: 399). Bilimsel ve estetik açıdan sinemanın 19. yüzyılda Paris'de doğması kaçınılmazdı.

### **Görüntünün Devamlılığı, Fotoğraf, Dizi Fotoğraf**

Sinemanın icadı, insanın gerçekliği deneyimleme yöntemlerindeki birkaç yüzyıllık bilimsel çalışma ve deneylerin, 19. yüzyılda Fransa'da doruk noktasına ulaşmasıdır. Sinemanın doğuşunu önceleyen yıllarda bilim adamları ve mucitler alımlama kuramları ileri sürmüşler ve bazı durumlarda, bu kuramları ispatlamak için oyuncaklar ve makinalar icat etmişlerdir. Örneğin İngiliz John Ayrton Paris ve John Frederick William Hershel, 1825'te *Thaumatrope*'u yapar. Bir yüzünde kuş, diğer yüzünde ise kafes resmi olan bu yuvarlak levha, döndürülüp karşıdan bakıldığında kafes içindeki kuş görüntüsü elde edilir. Daha sonra İngiliz Michael Faraday, 1828'de *Faraday Çarkı*'nı icat eder.

1824'te bir başka İngiliz bilim adamı Peter Mark Roget "*Hareketli Nesnelere Açısından Görüntünün Devamlılığı*" kuramını ileri sürmüştür. Belçikalı tıpcı Joseph Plateau 1830'da *Phenakistoscope*'u yapar. Bu aygıtta bir merkez etrafında birbirinden ayrı dönen iki disk vardır. Alttaki diskin üzerinde bir hareketin birbirini izleyen çeşitli aşamalarını gösteren çizimler bulunur. Üstteki diskte ise belli aralıklarla açılmış yarıklar vardır. Diskler döndürülüp üstteki diskin yarığından bakıldığında hareket yanılsaması elde ediliyordu. Artık canlıların hareketleri belli anlara bölünebilir, elle çizilerek bu aygıtın diskine yerleştirilebilir ve hareket yeniden üretilebilirdi (Abisel, 1989: 7). Öte yandan farklı bir tarafta, izleyiciler arasında oldukça popüler olan ve sansasyonel görsel eğlence olanakları sunan *Diorama*, *Panorama*, ve *Phantasmagoria* gibi mekanize tiyatro temsilleri vardı. Görüntünün devamlılığını sağlayan aygıtlardan daha az bilimsel olan bu icatlar, konsept ve üretim açısından tiyatral özelliklere sahipti. İzleyiciyi görünçsel (spectacular) yanılsamalarla harekete geçiriyor ama bilimsel ve gerçekçi görsel alımlama ya da temsiliyet teknolojilerinin gelişmesine çok az bir katkıda bulunuyorlardı.

Yukarıda belirtildiği gibi, bir grup bilim adamı görüntü devamlılığının kuramsal ve mekanik ilkeleri üzerine çalışırken bir kısmı da fotoğraf, yani fotoduyarlı bir yüzey üzerine optik bir imgenin üretilmesi, kaydedilmesi, ve tespit edilmesi süreci üzerine çalışmaktaydı. Fotoğraf ışığın yeniden üretimi ya da durağan temsili, ve ışıkla yazmaktı. Bir imge üretmek bir bakıma deneyimlenen dünyanın -derinliğin, perspektifin, hacmin, kütleinin, ebadın- belgesini oluşturmaktı. Örneğin, 15 yıl amatör olarak resim

yapan ve edebiyatta gerçekçiliğin önde gelen isimlerinden Fransız şair Emile Zola, "bence, bir şeyin fotoğrafını çekene dek onu gerçekten gördüğünü iddia edemezsin" (Sontag, 1977: 87) demekteydi.

Fotoğrafın temelinde camera obscura adında, aslında karanlık bir kutu vardır. Bu kutu optik bir kurala dayanır. Işık ışınları farklı ortamlarda farklı hızla yol aldıkları için ortam değiştirirken kırılırlar. Dolayısıyla saydam maddelerden yararlanarak ışınları toplamak ve bir yüzeye iletmek olanağı doğar. Böylece bir nesneden yansıyan ışınlar duyarlı bir yüzeye düşürülerek onun görüntüsü elde edilebilir. Camera obscura'nın bir yüzüne açılan çok ince bir delik de aynı etkiyi yapabilir. Ancak merceklerin kullanımına dek bu görüntü hep ters olmuştur. İç bükey merceklerle bu sorun çözülmüştür. Fotoğraf makinası, bu karanlık kutunun matematiksel hesaplarla geliştirilmiş biçimidir (Abisel, 1989: 9). Elde edilen görsel kopyanın saklanabilmesi için, onun üzerine düştüğü yüzeyin belirli bir kimyasal nitelikte olması gerekiyordu. Bu alandaki çalışmalar sonunda önce pozitif görüntü elde edildi, sonra negatif kopyadan pozitif baskı yoluna gidildi.1822'de Fransız mucit Joseph Nicephore Niepce ilk fotoğrafı üretti. 1839'da François Arago, Louis Jacques Mande Daguerre'in yeni buluşunu tüm dünyaya şöyle açıkladı: "Sayın Baylar, doğa ışık aracılığıyla bir yüzeyin üzerine geçirildi". Adına fotoğraf, tekniğine de mucidinin adına uygun *Daguerreotype* denilen bu buluş için, "bu resimlerin fırça sürülmeden elde edilebildiğine inanmak çok zor. Doğadan bir parçayı koparıp alıyor ve elinizde tutuyorsunuz" denildi (Çizgen, 1994: 76). İlk zamanlar, uzun poz süresi nedeniyle hareket

halindeki cisimleri fotoğraf yüzeyine kaydetmek olanaksızdı. 1839 yılında, kalabalık bir bulvar olan Boulevard du Temple'da, yalnızca ayakkabısını boyatırken uzun zaman orada kalmak durumunda olan bir kişi fotoğraf karesine girebildi. 1841'de fotoğraf çekiminde poz süresi üç dakikaya inmişti.

Fotoğrafa karşı takınılan tavırları, onu oluşturan malzemeleri, ve süreci modernize eden, basitleştiren, ve standartlaştıran gelişmelerden biri, aksiyonun keşfedilmesidir. Bu aynı zamanda sinematografa giden yolda atılan en önemli adımdır. Bir sonraki adım üç mucidin -Fransız Pierre Jules Cezar Janssen, İngiliz Eadweard Muybridge ve Fransız Etienne-Jules Marey- bir dizi aksiyonu kaydedecek olan fotoğrafik sürecin gelişimine yaptığı katkıdır. Eadweard Muybridge, 1877'de tek başına oluşturduğu büyük ve karmaşık bir aygıtla bir atın aksiyonunu kaydederek ilk sinematografik çalışmayı gerçekleştirdi.

### **Sinematografi**

Diğer tüm sanatlar arasında teknolojiye en bağımlısı olarak sinemanın icadı, bilim adamının olduğu kadar sanatçının da günceli yeniden üretme girişiminin kaçınılmaz bir sonucuydu. Hareketli resmi ilk kimin geliştirip tanıttığı sorusu ise yanıtlanması gereken bir başka soruydu: Almanya'da Max ve Emil Skladanowsky, İngiltere'de Robert W. Paul ve Birt Acres, Fransa'da Emile Reynaud ve Lumiere'ler, ABD'de ise Muybridge ve Thomas A. Edison. Yani Fransa'da *Cinematographe*, Almanya'da *Bioscope*, İngiltere'de *Animatograph* ve ABD'de *Vitascope*. Bu aygıtların tümünün ortak özelliği, ABD'de Thomas Edison'un laboratuvarında



Dickson'ın keşfettiği hareketli resim kamerası *Kinetograph*'tan, ya da üzerindeki bir göz deliğinden bakılarak izlenen *Kinetoscope*'tan türetilmeleri idi. Dickson, 1889'da Amerika'da selüloid üzerine yazılmış ilk film olan *Fred Ott'un Aksırığı*'nı çekti. Bu film, döner tabanlı bir mekanizma üzerinde güneş ışınlarının geliş yönüne doğru çevrilebilen ve her tarafı katranla sıvandığı için "*Black Maria*" denilen bir stüdyoda hareketsiz *Kinetograph* ile çekilmiş, seyirciler de filmi *Kinetoscope*'tan "sırayla" seyredebilmişlerdi.

Hareketli resimlerin daha gelişkin bir düzeye gelebilmesi için şimdi iki sorunun çözülmesi gerekmektedir: kamera "*Black Maria*"dan, film şeridi de göz deliğinden kurtarılmalıdır. Her ne kadar slayt projektörü mantalitesindeki gösterimler yüzyıllardır varola gelse de, hareketli resim gösteriminin sorunlarının çözümünün zorluğu kanıtlanmıştır. Film şeridini temiz bir imge oluşturacak güçte bir ışıkla perdede gösterebilecek bir aygıt gereksinim duyulmaktadır. Film titizlikle sarılmalı ve kullanılan ışık şeridi yırtıp yakmamalıdır ki "sürekli hareket" yanılsamasını yaratılabilecek, filmin "zaman aralıklı" hareketleri elde edilebilsin. Böyle bir aygıt Lumiere kardeşler keşfeder. Bu teknolojik gelişime paralel önem taşıyan sanatsal gelişimler ise 19. yüzyıl sanatını oluşturan gerçekçi estetiklerdir.

## **19. Yüzyıl Sanatında Gerçekçilik**

Sinemanın doğuşu 19. yüzyıl sanatında gerçeklik temsillerinin değişimi ile ilişki içindedir. Lumiere'lerin çalışmaları, "doğaya yakınlık" arayanların nesnel dünyaya yönelik sanat manifestosu

niteliği taşır (Novonty, 1960: 1). 19. yüzyıl sanatında gerçekçiliğe yönelim neden revaçtadır? Toplumun yapısındaki radikal değişim, Fransız Devrimi sonucu ülkedeki dini ve laik çevreler arasındaki anlaşmazlık, demokratik bir toplumun ve yeni bir bireysellik tarzının oluşması, sanatçı ve toplum arasındaki ilişkinin değişimi. Böylece geçmiş ile olan tüm bağlar kopmuş ve sanatla yeni ve farklı bir özgürlük anlayışı baş göstermiştir. Gerçekçilik ve onun "görünenin genişletilebilen alanları", ilk filmlerin önemli bir içeriğini oluşturur. Sanat tarihinin diğer tüm dönüm noktalarından farklı olarak gerçekçilik, din ya da ideolojinin değil, tam tersine, ideolojinin tamamen feragatının, doğanın evrensel inançları değil görünen fenomenleri temsil ettiği düşüncesinin kışkırtmasına uğramıştır. 19. yüzyıl Fransız sanatında ve fotoğrafındaki gelişmeler, sanattaki eski bir tartışmayı yeniden uyandırır: Sanat gerçeği mi, güzeli mi ya da ideal olanı mı, gerçek olanı mı temsil eder? Resim ideali yaratır, fotoğraf gerçeği kaydeder! Ama kuram ve uygulama yine çatışmıştır. Fotoğrafın ticari başarısı, halk ve eleştirmenlerce kabulü, fotoğraf ile resim arasında bir yarış başlatır. Bazı ressamlar (Eugene Delacroix, Edgar Degas, Gustave Courbet) resimlerini daha çok yaşama benzer kılabilmek için fotoğraftan yararlanırken, bazı fotoğrafçılar da (Gustave Le Gray, Henry Peach) resimsel bir hava oluşturmak için odaklanmamış mercekler ve tiyatral düzenlemeler ile kostümlerden yararlanırlar. Diğer bir deyişle her biri diğeri gibi olmak istemiştir. Bunun çok önemli bir sonucu, insanların fotoğraf ve resim arasındaki temsiliyet tarzının ne demek olduğunu anlamaları ve sanatta "özgünlüğün" ne demek olduğunun daha da anlaşılmasıdır.

Resimde yeni temsil tarzları ortaya çıkar. Delacroix ve Theodore Gericault'nun *yeni romantizmi*, Jean François Millet'nin *toplumsal gerçekçiliği*, Honore Daumiere'nin *toplumsal ve psikolojik gerçekçiliği*, *empresyonizm* (Eduard Manet, Claude Monet, Auguste Renoir, Edgar Degas), *post empresyonizm* (Vincent Van Gogh, Paul Gauguin), ve son olarak da Paul Cezanne ve Pablo Picasso'nun çalışmalarında görülen *20. yüzyıl modernizmine* yönelik gibi. Bu akımlar geliştikçe, fotoğrafçılar olanaklarından hem bu tarz ürünler vermek hem de didaktik amaçlar gütmek için yararlanırlar. Dolayısıyla fotoğraf yapıtları, olabildiğince bu resim yapıtlarına benzer. Sadece resim ve fotoğrafta değil. aynı zamanda roman ve tiyatrodaki da yazarlar olanı olduğu gibi, idealize etmeden ele almaya ve dolayısıyla da nesnelere günlük yaşamdan seçmeye başlamışlardır.

Sanatın bu dönüşümünde hareketli resme etkisi olan taraf görsel sanatlardaki gerçekçiliktir. Diğer bir deyişle, gelişen orta sınıf seyirci için insanların, mekanların ve toplumsal yaşamın görünen yanları kaydedilmiştir. 1850'li ve 1890'lı yıllar arasında, Lumiere'lerin çalışmalarına öncül olan Fransız resmi temelde, yüzeyin görünümü ve insanların/güncel olayların psikolojik derinliği üzerine inşa edilmiştir, ve eğer plastik sanatlar tarihine bakılırsa çıkış noktasının estetik kaygılardan çok, psikolojik isteklerden kaynaklandığı görülebilir (Bazin, 1995: 17). Jean-Louis-Ernest Meissonier ve Edouard Manet, 1848'deki devrim ve 1871 olaylarındaki ölümlerin ve kavgaların "yakın çekimlerini" resmetmiş (Rosenblum, 1984: 219), böylece yaşamın dolaysız bir tanığı işlevine bürünmüştür. Bunu daha sonra filmler takip edecektir.

Lumiere'ler devrimleri ya da ayaklanmaları görüntüleyememiş, ama barış dönemindeki askeri etkinlikleri kaydetmişlerdir.

Gerçekçilik ile ilgilenen ressamırlar arasında Gustave Courbet, "devrimci önemin" toplumsal gerekçesi olarak, "kent ve köy yaşamındaki rutin olayların sanatsal gerçekçiliğın temel kaynakları" olduğunu söylüyordu. Lumiere'lerin filmleri de rutin ve ortaklaşa etkinlikleri kaydederek sadece arşivsel bir değer kazanmamış, aynı zamanda estetik gerçeğe de ulaşmıştı. Ahlaki düşüncelerden temellenen diğer bir tür gerçekçiliğın örneklerini Honore Daumier'de görebiliriz. Çalışmalarında caddeler, trenler, mahkeme salonları gibi Paris'in gürültülü ve yoğun yaşamını ele alır. Lumiere'ler üzerindeki başka bir etki de, farklı bir bilimsel yoldan gündelik yaşamı kaydeden gerçekçi resimlerin etkisidir. Örneğın Paris'te çalışan Amerikalı gerçekçi ressam ve fotoğrafçı Thomas Eakins'in çalışmaları bu açıdan ele alınabilir. Eakins "resim sanatını anatomi, ışık, matematik ve perspektif bilgileriyle birleştiren fotoğrafın, sanatçıya, görünen dünyayı yeniden inşa etmesinde destek verecek nesnel gerçekler sağlayan bir araç" olduğunu belirtir (Bansam, 1992: 15). Degas da, derin mekan perspektiflerini ele almıştır. Her ne kadar ilk filmlerde derin mekan duygusu yaratmak pek kullanılmıyorsa da, sokak görüntüleri kusursuz bir şekilde çerçevelemektedir. Örneğın Monet'nin Katedral cephelerindeki ve tren istasyonlarındaki aydınlatma tarzı, Lumiere'lerin bu kusursuz çerçevelemeyi elde etmelerinde etkili olmuştur. 1896'da Maxim Gorki Moskova'da Lumiere'lerin Rusya gösterimlerini izler ve bunu "gölgeler krallığı" olarak tanımlar (Leyda, 1983: 407).

Manet'nin *The Railroad* (1873) ve *The Bar at the Folies-Bergere* (1881-82) çalışmalarında iki dünyanın sıradışı birleşimini görürüz; resmin dünyası ve izleyicinin dünyası. İlk filmlerde bunun daha karmaşık bir halini deneyimlemiştik. Bu ilk filmler, resimlerden "daha karmaşıktır" çünkü hareketli imge, seyircinin onunla ilişkisini derinden etkiler. "Daha özet gibidir" çünkü siyah beyazdır. Manet'nin *Railroad*'daki anlatı yapısı ve mekan kullanımı karmaşıktır. Sol tarafta annenin bakış açısına yoğunlaşırken, sağ tarafta, ön ve arka alanları ayıran pencere kafesinden dışarıdaki istasyonu terkeden trenin dumanlarını da gören kızın omuzlarının arkasından bakarız. Lumiere'lerin *Bir Trenin Gara Girişi* filminde bu tarz bir anlatı yapısı ve mekan kullanımı yoktur. Treni karşılamaya gelmiş birisi gibi, platformda kamera ile dikiliriz ve tren gara girer. Manet'nin resminde trenin dolaysızlığı, resmin sadece bir parçasıdır. Filmde ise olayın tümü trendir. Lumiere'lerin o dönemde, demiryolunun bir ikon olduğunu bilip bilmediklerini bilmiyoruz ama yeni bir şey başardıkları kesindir. Sinematografi, Manet'nin empresyonist yaklaşımını yeniden üretmek için kullanmamışlardır (3). Bilime hizmet etmişler, anı korumuşlar ve çerçeve içine tüm detayları almaya çalışarak gerçek, inanılır bir kayıt elde etmişlerdir.

## **Sonuç**

Anlatı, ses ya da renkten önce ilk sinemacıların temel etkisi, gündelik mekansal gerçekliği kaydetmek olmuştur. Sonraları Lumiere'ler kameralarını, belgesel içeriğe sahip olabilecek görüntüler elde etmek için kullandılar. Örneğin limandan ayrılan bir

gemiye, çalışan işçileri, oyun oynayan bir aileyi ya da askeri işleri filme aldılar. Lumiere'lerin stüdyosunda doğan sinema, 19. yüzyıl Fransız sanatını, klasik akademik disiplininin özgür bir deneyselliğe ve gerçekliğe taşıyarak, Fransız sanatının serbestliğini tamamlamasına yardımcı oldu. Sanattaki gerçekçi etki ile yapılan ilk filmler "görüntülü haber" niteliğinde, insanlar ve çeşitli toplumsal olaylar üzerineydi ve sinema,1995'te 100. yaşı kutlanırken, en yalın ve açıklayıcı anlamıyla, "perdede hareket eden resimlerin para karşılığı izler kitleye gösterilmesi şeklinde tanımlandı" (Gripsrud, 2000: 200).

## **Notlar**

1. 21 Temmuz 2002'de Milliyet'te yayımlanan bir haber bence, 1895'teki Bir Trenin Gara Girişi ile başlayıp günümüze kadar devam eden (ve edecek olan) filmsel imgelerin yaşamımıza etkisi ile ironik olarak yakından ilintili. Peru'nun başkenti Lima'da bir alışveriş merkezinde bulunan diskoda çıkan yangında 25 kişi ölmüş, 100 kişi de yaralanmıştır. "Utopia" adlı diskonun açılışının ikinci ayı dolayısıyla verilen partide çıkan yangının, insanları eğlendirmek için gösteri yapan hokkabazın alevli sopasından sıçrayan kıvılcımlarla başladığı anlaşılmıştır. Müşterilerin alevleri söndürmek için alkolü içecek dökmesi ise yangını daha da şiddetlendirmiştir. Yani yangına körükle gitmişlerdir, çoğu zaman sinemada yaptığımız gibi.

2. Öte yandan sinema aynı zamanda, emperyal projelerin heyecanının elit sınıflardan popüler sınıflara kaydığı noktada ortaya çıkmış ve "sınıflar arası çatışmaları" sona erdirmek ve sınıfsal

ayrılıkları ulusal ve ırksal birliklere dönüştürmede kullanılmıştır. Sinema, kültür dünyasına okuyucuların 1857'de Livingstone'un *Missionary Travels*, Edgar Wallace'ın *Sanders of the River* hikayeleri ve 1885'te Rider Haggard'ın *King Solomon's Mines*, 1890'da *In the Darkness Africa* gibi, kolonyalist yazarların kitaplarını silip süpürdükleri bir anda girmiştir (Stam ve diğerleri, 2002: 73).

3. Manet'nin sinemayı andıran bir başka yapıtı 1872'de taş baskı tekniği ile ürettiği *Longchamp At Yarışları*'dır. İlk bakışta karmaşık bir karalamadan başka bir şey çarpmaz insanın gözüne. Oysa bu taş baskı, at yarışlarını imgeleştirmektedir. Manet, bu karışıklıktan yüze çıkan biçimleri belirginleştirerek ışık, hız ve devinim izlenimi vermek ister. Atlar bize doğru hızla ilerler. Oturma sıraları heyecanlı bir kalabalıkla doludur. Atlardan hiç birinin dört bacağı yoktur çünkü böyle bir sahneye hızla bakınca, ne atların ayaklarını ne de seyircilerin ayrıntılarını görebiliriz (Gombrich, 1992: 408).

### **Referanslar**

- ABİSEL, Nilgün (1989). *Sessiz Sinema*. Ankara: A.Ü. BYYO Yayınları
- BANSAM, Richard (1992). *Non-Fiction Film: A Critical History*. Bloomington: Indiana University Press.
- BAZIN, Andre (1995). *Sinema Nedir?*. (Çev. İbrahim Şener). İstanbul: Sistem Yayıncılık

- ÇİZGEN, Engin (1994). "Osmanlı Dönemi Fotoğraflarında Çocuk". *Toplumsal Tarihte Çocuk* içinde (Yayına Hazırlayan: Bekir Onur). Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları: İstanbul.
- GRIPSRUDE, Jostein (2000). *Film Audience in Film Studies: Critical Approaches*. Oxford University Press.
- GOMBRICH, E.H. (1992). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Bedrettin Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- LEVIN, Steven (1978). "Monet, Lumiere, and Cinematic Time" in *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36.4.
- LEYDA, Jay (1983). *A History of the Russian and Soviet ilm*. Princeton: Princeton University Press.
- NEALE, Steven (1985). *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*. Bloomington: Indiana University Press.
- NOVONTY, Fritz (1960). *Painting and Sculpture in Europe, 1780 to 1880*. Baltimore: Penguin.
- ROSENBLUM, Robert, and H.W. Janson (1984). *19<sup>th</sup> Century Art*. New York: Abrams
- SONTAG, Susan (1977). *On Photography*. New York: Farrar.
- STAM, Robert, ve Ella Shohat (2002). "İççe Geçmiş Tarihler: Avrupamerkezcilik, Çokkültürcülük ve Medya". (Çev. ve Der. Edibe Sözen). *Köprü* içinde, No:77.